

## 批評と文学的経験

著者	森本 浩一
雑誌名	東北ドイツ文学研究
巻	61
ページ	149-167
発行年	2021-03-20
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00131919">http://hdl.handle.net/10097/00131919</a>

# 批評と文学的経験

森本 浩一

## I. 文学研究とは何をする事なのか

### ■文学研究の定義

文学研究とは何をする事なのかと考えるとき、二つのことが問題になります。対象と方法です。研究は、必ずそれが取り扱う対象を限定するところから始まります。文学研究の場合は、文学作品という〈書かれたもの〉、つまりテキストであるとひとまずは言うことができます。そもそも「文学」をどう規定するかという問題はそれ自体厄介なので、ここでは触れないでおきます。

もう一つは「方法」ですが、一番基本的な点は、事実について真なる言明を行うことであると言えるでしょう。例えば「夏目漱石は、慶応3年（1867年）に生まれた」という文は、ある歴史的事実についての言明であり、これが「正しい」つまり「真である」か、「間違っている」つまり「偽である」かを検証できると見なされるような言明です。作品の解釈、例えば「漱石は、『こころ』で、倫理とエゴイズムの間で葛藤する近代人の姿を描いた」というような言明も、それが事実にそくして「真である」ことを主張する点では、同じ性格の言語使用です。

現実世界における様々な現象を観察し、一定の概念的装置を用いて出来事を記述したり一般法則を導いたりするのが学問（科学）です。学問的な言明は、その真偽が経験的事実に照らして検証できなければならないというのが、いちおうのタテマエです。もちろん、自然科学と歴史科学では「真理」の捉え方が違うとか、いろいろ面倒なことがあります。いずれにせよ学問的な言明においては、それなりの客観的（公共的）な議論を通してその真偽を決定できることが要請されます。

文学研究もまた、それが学問であるのなら、「文学作品」という〈書かれたもの〉を対象として、それに関して何らかの「真理」を提示しようとする知的営為だと見なされるはずで

### ■文学研究と文学的経験

しかし、文学研究がこうした特性を持つものとして自己を限定する限り、それは文学という現象、あるいは文学的経験といったものからズレてしまう、何かしら「的外れ」なものになってしまうと言わざるをえません。それは次のような事情からです。

文学研究とは言っても、作品を〈読むこと〉から事がはじまるのは明らかです。ところが、文学——今日問題にするのは、小説に代表されるフィクションとしての文学ですが——を読むという行為の趣旨は、他のアート・エンタテインメントと同様、その「享受」に存するのであり、何らかの事実や「真理」の認識と直接的・第一次的には関わりません。

美学的な問題に深入りする余裕はありませんが、要するに、文学的経験とは、読んで、聞いて、想像して、楽しむ・享受するところに成立するものです。少なくとも、真理の直接的な伝達というモードとは異なるところで、人間に影響を及ぼすような何かです。古代ギリシア以来、アートは一般に「ミメシス」(再現・模倣)として特徴づけられました。プラトンは、それは絶対的真理としてのイデアを模倣して成立する現実世界を、さらに模倣してこしらえられた「模倣の模倣」、つまり三番煎じに過ぎないと弾劾しています。知識を愛する哲学者にとって、文学(詩)は、これの親戚であるレトリックと同様、人間の精神をあざむき籠絡する害悪です。

もし文学の研究が、他の学問と同様に「真理」探求的なものだとなると、それは、こうした文学的経験に対して、どのような寄与・貢献を行うと言えるのか。両者は全く無関係なものだと居直ってしまうなら話は簡単ですが、そうであるとなると、文学研究は、それが「文学の」研究であることの固有性を見失ってしまうことになりかねません。つまりそれは、他の様々な学問、歴史学とか言語学とかに所属する言説であり、例えば歴史研究の対象として、政治的文書や手紙と並べて文学作品を扱うのと同じ性質のものであるということになるでしょう。

少し長いですが、芥川龍之介の有名な文章を引用しておきます。

一体大学の純文学科などと云うものは、頗る怪しげな代物だよ。ああやって、国漢英仏独の文学科があるけれども、皆何をやっているんだと思う？ 実は何をやっているか、僕にもはっきりとはわからないんだ。成程研究しているものは、各国の文学に違いなからう。そうしてその文学なるものは、まあ芸術の一部門とか何とか云えるにや違いない。しかしその文学を研究する学問だね、あれは一体学問だろうか。(あるいは独立した学問だろうかと云っても好いが。)もし学問とすれば、——むずかしく云えばWissenschaftとして成立するのに必要な条件を具えたとすればだね。そうすれば美学と同じものになっちゃうじゃないか。いや、美学ばかりじゃない。文学史などは、始めから史学と同じものだろうと思うんだ。そりゃ成程今純文学科でやっている講義にゃ、美学や史学と縁のないものだって、沢山ある。が、その沢山あるものは、義理にも学問だとは思われないじゃないか。あれはまあよく云えば先生の感想を述べたもので、悪く云えば出たらめだからね。だから僕は大学の純文学科なんぞは、廃止しちまった方がほんとうだと思うんだ。文学概論や何かは美学と一しょにする。文学史は史学へ片づけてしまう。そうしてあとに残った講義は、要するに出たらめだから、大学外へ駆逐しちまうんだ。出たらめだからと云って悪ければ、余りに高尚で、大学のような学問の研究を目的とする所には、不釣合だ

と云っても好い。これは確かに目下の急務だよ。さもないと同じ出たためでも、新聞や雑誌へ出た評論より、大学でやる講義の方が、上等のような誤解を天下に与え易いからね。それも実は新聞や雑誌へ出る方は、世間を相手にしているんだが、大学でやる方は学生だけを相手にしているんだから、それだけ馬脚が露れずにすんでいるんだろう。その安全なる出たためが、一層箔をつけているのは、どう考えたって不公平だ。実際僕なんぞは無責任に、図書館の本を読もうくらいな見で、大学にはいっているんだから好いが、真面目に研究心でも起したら、一体どうすれば文学の研究になるんだか、途方にくれちゃうのに違いない。そりや市河三幸さんのように言語学的に英文学を研究するんなら、立派に徹底していると思うんだ。けれどもそうすると、シェクスピイアだろうが、ミルトンだろうが、詩でも芝居でもなくなって、ただの英語の行列だからね。それじゃ僕はやる気もないし、やったって到底ものにはなりそうもないだろう。勿論出たためで満足していりゃ好いが、それなら御苦労にも大学へはいらずとも事だ。また美学なり史学なりの立場から、研究しよう云うんなら、ほかの科へ籍を置いた方がどのくらい気が利いているかわからない。こう考えて来ると、純文学科のレエゾン・デエトルは、まあ精々便宜的くらいな所だね。が、いくら便宜でも、有害の方が多くっちゃ、勿論ないのに劣っていると云うもんだ。劣っている以上は、廃止した方が正当だよ。——何、あれは中学の教師を養成するために必要だ？僕は皮肉を云っているんじゃない。これでも大真面目な議論なんだ。中学の教師を養成するんなら、ちゃんと高等師範と云うものがある。高等師範を廃止しろなんて云うのは、それこそ冠履顛倒だ。その理屈で行っても廃止さるべきものは大学の純文学科の方で、高等師範は一日も早くあれを合併してしまうが好い。」

その頃のある日、古本屋ばかり並んでいる神田通りを歩きながら、自分は成瀬をつかまえて、こんな議論をふっかけた事がある。<sup>1)</sup>

大学の文学専攻でやっていることは、だいたい美学・歴史学・言語学のいずれかの何か、そうでなければ、「先生の感想を述べたもので、悪く云えば出たため」の類でしかない。文学専攻には存在理由がないから追放した方がいい、と述べられています。このテキストは、初出後一部削除されて本に収録されたそうで、随筆風ですが、いちおう構成にも配慮した小説です。ですから、これを作者芥川の本意と決めつけるのはフィクションの読み方として妥当とは言えませんが、ここでは、とにかく書かれている文字通りの内容だけを問題にしましょう。というのもこの批判的主張は現在もおお、というより現在においてこそ射ているように感じられるからです。ちなみにこの文章が発表されたのは1918年で、東北大学に西洋文学講座が設置された1924年（国文学は1925年）より以前です。

1) 1918（大正7）年12月に発表された芥川龍之介『あの頃の自分の事』第三節の全文。ただし現代仮名遣い版。

文学研究が、「学問」として自己主張すればするほど、その無用論に道を開くことになるというジレンマが、文学研究には付きまとっています。

## ■文学研究のスペクトラム —— 文献学と批評

芥川の図式も援用しながら、試みに文学研究のヴァリエーション（あるいはスペクトラム）を描いてみましょう。

### (1) 文献学

「物」としてのテキストの性状の分析・校訂、間テキスト的・歴史学的考察を主とした「注釈」の作成。例：カフカの『城』の原稿で、主人公は最初「私」で名指され、途中から「K.」に修正されている。⇒推論：校訂版テキストは、「K.」で統一すべき。

### (2) 歴史研究

歴史的事実の収集と解釈に関する〈理論〉を前提として、作家自身の発言や伝記、時代・社会背景、文化的状況等の事実を調査し、作品の成立過程を解明。文学史的研究を含む。例：カフカは、1912年に、父から実家の石綿工場の管理を任されていた。⇒推論：『判決』における父子関係は、父親に対する作家の屈折した感情を表現している。

### (3) テキスト内在的・美学的研究

詩学・修辞学・物語論等に基づくテキスト内容の形式的・認知論的分析、美的な効果・影響力の研究。例：『巢穴』は厳格な「一視点性」の技法で書かれている。⇒推論：「一視点性」によって、単に寓意的ではない「傷のない統一的な世界」が造形されている。

### (4) 〈(文学) 理論〉に基づく解釈

上記の諸研究も援用しつつ、一定の〈理論〉を外挿することで一貫性のある解釈を導く。例：『城』の主人公は、城にたどり着けない。⇒推論：城はユダヤ教の見えざる神を象徴している（宗教的解釈）。

### (5) 素朴批評

日常的思考を背景とし、〈理論〉的整序（＝学問）を企図しない自然な解釈。

最後に素朴批評と書いたものは、特に理論的考察を意図することではなく、主観的な感想を述べる、最近だと SNS や商品レビューにあふれているコメントのようなものを考えればいいと思います。もちろんこれになると、通常の「研究」ではありませんが、中にはクオリティの高いものもあり、いずれにせよ文学作品という対象に向き合う言説である点では、学問的な解釈と地続きです。

1970年代から80年代にかけては〈文学理論〉全盛期で、いかに趣向をこらした解釈を行うかが競われました。芥川の記事の中で、「先生の感想を述べたもので、悪く言えば出たため」だけれど、「新聞や雑誌へ出た評論より、大学でやる講義の方が、上等

のような誤解を天下に与え易い」と指弾している類の研究は、おそらくこの分類で言うところの〈文学理論〉に基づく解釈にあてはまるでしょう。

こんな話があります。近代の各国文学研究は、19世紀の国民国家形成に伴って発生してきたわけですが、ケンブリッジ大学の英文学講座は1917年に開設されました。これは、夏目漱石（1867-1916）が授業をした東大の英文科より遅い出発です。しかも、その設置に際して、一部に強い反対があったらしいのです。設置推進派は、文学研究は文献学に尽きるものではなく、作品の内容や様式をテーマとする「批評」にも十分学問的な意義があると主張しました。他方、主として古典文献学者（つまりギリシア・ローマの文献の研究者）たちは、「自国語で書かれたものを読むのに、学問的手続きなど必要ない」と反対したのだそうです。それまでは古典学者の考えの方が、むしろ「常識」だったようです<sup>2)</sup>。文学の「研究」とは、要するに、難しいテキストを確定したり注釈をつけたりして言語的に読めるようにすることであって、普通に読める自国語の作品なんて研究対象にはならない。つまり、最初の定義で言えば、現代語の作品は、文学研究が扱う「文学」にはあたらないというわけです。

結局、この後、大学の大衆化もあって、近現代文学の研究は大学における人文学の重要な位置を占めるようになる。それは、まさに「批評」が隆盛する時代の到来と言えるでしょう。

最初に、文学研究は「文学作品」という〈書かれたもの〉を対象として、それに関して何らかの「真理」を提示しようとするものであると述べました。そのことは、文献学と批評の双方に当てはまります。そこで、両者はどのような意味で「真理」探究なのか、またそれは実際にそのようなものとして成立しえているのかどうかを、以下で考えてみます。

## ■「文献学」は何をしているか

文献学者が、それを基準として自らの言説の「真理」性を主張しようとする際のよりどころは何かと言えば、それは〈書かれたもの〉としてのテキスト・作品それ自体のありうべき姿ということになるでしょう。底本と見なされる本にこのように印刷されているとか、写本のここにこのように書かれているといった「物」的な事実が、最も端的な真理基準となるように思われます。

けれども、例えば、刊行された本という形態が存在していても、それが作者が作品を「書いた」ときに実際に意図した通りの形のもののなかを疑い、もとの原稿を調べてみることができます。つまり〈書かれたもの〉とは、現存する本や写本のことでなく、書くという行為の中で、あるいは古い時代の詩なら、歌われたり詠まれたりしたときに、作者・詩人が直接的に言語として生み出したもの、と考えることができます。

この点は、後の話との関係で注意してほしいのですが、文献学とは、テキストとい

2) 柳沼重剛『西洋古典こぼればなし』、岩波書店、1995年、98頁。

う「物」を扱うように見えて、実は「書く」という行為の現場に肉薄しようとする志向を持つものではないのか、ということです。

こうした観点から、近現代の作家・作品であっても、底本以外に何段階もの草稿が残るような場合、文献学的な研究の対象となります。こうした草稿類の研究は、フランス文学の方では「生成研究」と呼ばれ、一種の流行になっています。もちろん、未完成・未刊行のマニュスクリプトの形でしか作品が残っていないような場合に、文献研究の必要性が増すことは言うまでもありません。

ドイツ文学の例をひとつ挙げると、カフカの場合がその典型です。カフカの作品は、生前出版したごく一部の短篇以外、ほとんどが手書きの遺稿の形でのみ残っています。カフカは、自分の死後これをすべて破棄するよう友人のマクス・ブロートに遺言したのですが、ブロートはそれに反して（実際には、カフカの真意をくみ取ってとも言われます）、かなりの編集を施したテキストをカフカの死後公開し、これが世界的なカフカ・ブームを呼び起こしました。ブロートの編集の仕方は当初から問題視されていましたが、ようやく1980年代になって「批判版」と呼ばれる手書き原稿に基づく校訂版が刊行されます。

この批判版カフカ全集は、きちんと読める形に整えられた作品の巻に、原稿の状態や原稿中に見られる訂正・削除・書き込み・ヴァリエーション、誤記や省略など、文献学的事実を詳細に記録した別巻が付いているものでした。たいへん信頼性の高いものとして、その後研究者はこれを使うようになったのですが、しかし考えてみると、今述べたように、「ちゃんと読める」（可読的な）テキストが提示されているということは、マニュスクリプトに含まれる様々な痕跡に基づいて、特定の表現を選別し、最終形態にしているということです。例えば、先ほども触れたように、長編小説『城』は、最初「私」という一人称で書き始められ、かなり進んだところで、「私」が「K.」という三人称の主人公の名前に書き換えられたことが知られています。校訂版はもちろん最初から「K.」で始まるのですが、このように修正することで、「私」で書かれていた段階での『城』は抹消されてしまうことになるわけです。

編者は、その選択・判断が妥当であることに確信を抱いているでしょうし、実際それは適切な処置だと思われます。しかし意地悪な見方をすれば、そもそもが断片としてしか残っていない、つまり「ちゃんと読める形」をなしていないものについて、それを「読める形」に整理するというのが、それ自体として欺瞞を含んでいるのではないかと問うことも可能です。

そのこともあって、1990年代になると、新たなカフカ全集の刊行が始まります。これは、歴史的批判版とか「写真版」と呼ばれますが、残っている原稿の写真と、それを平面的な状態そのままに活字に起こしたページを合わせて示したものです。校訂的な説明はありますが、「一次元の可読的な」形のテキストを作成する作業は放棄されています。

ここまで来ると、文献学は何をするべき学問なのかという根本的な問いがあらわになります。原稿そのものこそが最終的なテキストであるという主張は、それが文字通

りの〈書かれたもの〉である以上、一面の客観的真實ではあります。しかし通常、人が文学作品に向き合うときに求めるのは、そのようなものではないはずですし、おそらく作家自身の気持ちとしても、読者に自分の汚い手書き原稿がそのまま届くことを願っていたとは考えられません。

「写真版」でカフカを読むことが文学的経験として楽しいかどうかは疑わしいところです。一定の「可読的な」底本の形を提案することをやめることは、文献学にとって自殺行為でしょう。なぜなら、メディアの発達によって、「写真」や「立体コピー」によって原稿そのものの複製が簡単に作れるようになった現在、文献学が存在する理由そのものが失われてしまうからです。

文献学が、〈書かれたもの〉のありうべき姿を追求するのだとすれば、そこで求められているのは、単に「ありのまま」の原稿を「物」として復元することではなく、書き手が読み手に対して提示しようと考えていたであろうテキストの形を再建することであるはずですが。しかし、そうであるとすれば、そこには当然、「物」としてある原稿に対する選択と排除、つまりは解釈的な判断が入り込まざるをえないわけです。

校訂や注釈の作業に「解釈」が必然的に伴うことは、むしろ常識的な事実です。例えば、池田亀鑑(1896-1956)は、『古典学入門』の中で、文学様式や影響関係についての解釈が文献学には必須であると述べ、「[本文] 批判と解釈とは、相互に緊密に結合され、交互に制約しあう。おのおのは他のものの前提として、また同時に帰結として考察される。二者は依存することなくしては存在しえない」<sup>3)</sup>と言い切っています。池田のこの発言は、ドイツ解釈学の基礎を築いたシュライアーマッハーの考え方を踏まえたものです。実際ヨーロッパにおいて、文献学・解釈学・文法学(つまり言語学)は、古代ヘレニズム時代にひとまとまりのものとして確立してきたわけです。

必然的に解釈を伴うがゆえに、文献学の相対的な客観性が脅かされるわけではありません。しかし、文献学者が校訂や注釈を試みるとき、自らの選択や解釈が妥当であるかどうか、常に検証し続けなくてはならないことは事実ですし、むしろそれを主体的に選び取るところに、この作業の本質があると思います。ある研究者の言葉を借りると「完全な正しさを求めることでもなければ、明らかな偽りを看過することでもない。極論に走ることなく、現実的な了解を探り続け」ること<sup>4)</sup>。それが「仲介」者としての文献学の仕事だということになるのでしょう。

結局、文献学とはどういう営為なのか。常に底本の正統性を疑い、〈書くこと〉の直接的な現場に立ち返りつつ、〈書かれたもの〉の真の姿を求めようとするのが、文献学の課題であると思います。しかし、そうした現場をありのままに反映する〈書かれたもの〉が、単純に「物」として再建されると考えるのは幻想です。文献学者に求められるのは、〈書くこと〉という行為を最善の仕方で反映するような〈書かれたもの〉の形を、自らの解釈において見きわめ、確定する作業であるはずですが。そうだとすると、

3) 池田亀鑑『古典学入門』、岩波書店、1991年、92頁。

4) 明星聖子「境界線の探求——カフカの編集と翻訳をめぐる」、『文学』2012年4号、124頁。



次のように言えるのではないでしょうか。

文献学は、それが文学研究である限りにおいて、〈書かれたもの〉としてのテキスト・作品の同一性を自らの「真理」の基準として追求する、そういう身振りを取る。しかし、実際にそこで行われるのは、〈書かれたもの〉という唯一的・客観的な「物」に詰め寄ることではなく、まずもって、〈書くこと〉という行為を可能な限り復元しようとする志向のもとで〈書かれたもの〉を選択的に表象すること、つまり特有の仕方では〈読むこと〉にはかならない。そこで可能的に読まれたものをテキスト化するのが、文献学者の仕事である。

文献学者にとって、読まれるべきテキストは、これから自分が行う校訂や注釈の作業を通じて姿を現してくる対象です。つまり、まだ存在しない可能的なテキストを、文献学者は頭に描きながら研究を遂行する。彼は、言わばまだ無い（ありうべき）テキストを先取りしながら、そこに読まれるべきもの、つまり〈書かれたもの〉の再構築を進めてゆくのです。その〈書かれたもの〉は、単に客観的に「物」として発見されるのではなく、あくまで文献学者の解釈を媒介にして、〈書くこと〉に最も近いものとして見出されるわけです。

文献学者とは、可能的・先取的に〈読む人〉であるという点を、押さえておきたいと思います。

### ■「批評」は何をしているか

さて、次に、批評について考えてみましょう。

ここでは、批評を、広い意味での作品の解釈として考えています。批評は、大まかに言えば、〈書かれたもの〉つまり作品に描かれた部分的あるいは全体的な内容と、それが直接的には意味していない内容とをカップリングし、この結合が妥当であると主張することです。今日とりあえず問題にしているのは、小説に代表されるフィクションとしての文学ですから、作品に第一次的に描かれた内容とは差し当り虚構であり、現実から分離された物語世界での出来事です。これに対して、間接的な含意は、現実の世界についての何らかの言明という形で提示されます。

従って、虚構と現実を繋ぐことが、批評の課題であると言っていいでしょう。この課題は、それが解釈である以上、推論という形で遂行されるはずで、批評における推論は、初期情報であるテキストに、なんらかの文脈を関連づけることで、字義通りのテキストには含まれない新たな情報を読み取ることです。

単純な例をひとつ。「超短編」として有名なモンテローソの「作品」は、例えば以下のように解釈できるかもしれません。

テキスト：「目が覚めたとき、恐竜はまだそこにいた。」(A.モンテローソ『恐竜』1959年)

文脈(1)：爬虫類としての恐竜は現存しない。

文脈(2)：メキシコを長期支配する大政党は「恐竜」と呼ばれていた。

文脈(3a)：作者はメキシコに住んでいた。

文脈(3b)：作者はグアテマラで反政府活動をしたことがある。

.....

解釈：「恐竜」はメキシコの大政党の隠喩であり、この作品は、動物寓話の伝統を踏まえつつ、作家の同時代のメキシコの政治状況を風刺している。

この場合、常識的には、作品が書かれた状況を構成する作者自身（彼の経歴や思考）も彼を取り巻く環境も確定しているはずですから、文脈はあらかじめ定まっており、それを見つけ出すことだけが問題であるように見えます。「恐竜」における解釈が「正しい」と感じられるのは、「文脈」が適切に同定されていると思えるからです。

しかし、近年の認知的語用論などの知見を援用して言えば、こうした考え方は、事柄を見誤っています。何らかの有意義な知識を求める人間にとって重要なのは、結果として生成する解釈が、自分にとって「関連性」があるかどうかです。ですから解釈者は、常に自分にとって意味のある解釈を生成するような文脈を探します。つまり文脈は、あらかじめ客観的に与えられているのではなく、解釈の関連性・有意義性を見越しながら、解釈者によって選択されると考えるべきなのです。

しばしば作家自身が作品の意図について語る場合がありますが、作品が論説ではなくフィクションというモードで提示される以上、作家の自己解釈といえども、作品の解釈を確定する権限は持ちません。逆に言えば、読者は自らの関心に従って作品を読む自由を保障されている。そこに文学研究としての批評の難しさと面白さがあります。

もちろん批評は、「真理」要求的な言説であろうとする限り、それ自体として説得力を身にまといなくてはなりません。解釈が作品と現実とを繋ぐ一貫性のある議論を展開することを可能にする概念的な枠組が〈理論〉、あるいはテクニカルタームとしての〈文学理論〉です。

いささか図式的過ぎるかもしれませんが、学問・科学的な「真理」は、その学問において述べられる言葉（言明）の真偽を確定するのに必要なひとそろいの理論的前提があって成り立つという、いわゆる「パラダイム」理論を信じるとすれば、批評がめざす「真理」もまた、〈文学理論〉という前提のもとではじめて可能になるでしょう。

もちろん、そうであるとすれば、様々な解釈が併存するのは当然です。そのために批評には価値がない、まっとうな文学研究は文献学しかない、という話になるわけではありません。批評は、通常の学問・科学的言説とは違い、その「発見」的性格において価値を有するからです。経験的な学問は、観察したり調査したりした事実に基づいて、「帰納」的に何らかの結論を得るものです。しかし批評は、虚構と現実という異質なモードの対象を結びつける作業ですから、理屈から言えば、双方を比較しても合理的な結論は出てきません。もちろん虚構も現実の「再現」ですから、虚構をそのま

ま現実の一部と見なすことはできますが、そうした向き合い方は、多かれ少なかれ虚構の文学性を損なうことになります。

批評的言説の基底にあるのは、経験的な帰納による合理性ではなく（もちろんそれに似た手続きを説得の手段として利用はするのですが）、虚構と現実の間に繋がり（カップリング）を見いだす直観・ひらめきであると言えます。そしてその発見の独創性、ひらめきを言語的に展開してゆく巧みさといったものが、批評の質を決定するように思えます。実際は、科学的言説においても「発見」的飛躍が重要であるはずですが、今はそこまでは踏み込まないでおきましょう。

批評におけるひらめきは、それが真摯なものであるとすれば、作品を〈読むこと〉の中に起源を持っているはずです。〈読むこと〉という行為の内実は、ひとりひとり異なっています。上で挙げた解釈図式は簡略化したものなので、インプット部分（初期情報）としてのテキストは共通で、文脈の違いが解釈を分けるように述べましたが、実際には、ニュートラルな初期情報があるわけではなく、読者としての研究者は、〈読むこと〉のさなかにおいて、既に自らの思考のバイアスがかかった仕方で、作品に接しているはず。いや、それほど自覚的でないにせよ、少なくとも読み終えた後、漠然とした読書経験を内省し反芻する中で、自分にとって最もしっくりくる解釈を自分の中から見いだしてくるはず。〈理論〉は、単に外側から作品に押しつけられるのではなく、〈読む〉プロセスの中で、意識的ないし無意識的に働いている雑多な連想や推論の「傾向性」として、あらかじめ既に作用していると考えるのが自然です。その内実は、文字通りにはフィクションでしかない事件や人物の振るまいを、現実の様々な出来事に重ね合わせてゆくような連想であるでしょう。もちろんそれは、日常生活の中でどのような経験を経ているか、どのような思考や感情の傾向があるかなど、解釈者個々の心の特性（さらには資質・能力）によって規定されています。

研究者を含めて読者は、〈読むこと〉の経験の中で、常にそれぞれ個性的な仕方で、描かれたものに対する反応を繰り返しているはず。それが、先ほど「ひらめき」と呼んだものの実態です。そこでの自らの心の反応を反省化し、集約・整理し言語化するところに、批評の言葉が生まれます。集約し言語化する段階で、内容を一貫性のある形に整え、論理的な矛盾を除き、事実に基づいた情報で補強し、さらにはレトリカルな説得力を織り込むといった作業が行われる。結局、そうした作業を全体としてガイドするのが〈理論〉であると言えます。〈理論〉は一種のパラダイムですから、同じ〈理論〉を用いた先行例を参照したり、その方面での権威のある研究者の仕事を引き合いに出すといったやり方も、説得力を調達するための有力な技巧のひとつとなります。最初の個性的な印象は、いずれにしても漠然としたものですから、そこから「真理」要求的なクオリティを持つ批評にまで仕上げるには相応のスキルが必要です。批評とは何かについては、以下のようにまとめることができます。

批評は、書き手が作品を〈書くこと〉において意図していたこと、〈書くこと〉を規定していた様々な現実的な要因について、説得力のある説明を行おうとする。外

側から見れば、それは、作家について、あるいは〈書かれたもの〉としての作品について、何らかの事實的な「真理」を示そうとする作業に見える。しかし、批評を書く主体にとって、それは、〈読むこと〉における自らの個性的な経験を、集約し展開しながら、〈書くこと〉に近づいてゆこうとする行為にほかならない。

文学学者が、先取的に〈読むこと〉を通じて〈書くこと〉に肉薄してゆこうとするように、批評する主体もまた、自らの〈読むこと〉の中で予感的に捉えられていた「真理」を、一貫性のある仕方では整理し展開することで、見えるようにしてゆく、そういう仕方では、〈書くこと〉に関わっていると思うのです。

### ■ 〈読むこと〉において〈書くこと〉に関わる

以上、文学と批評について、それが何をしているのかを考えてきました。最初に文学研究とは何をする事なのかという問いを立てたのですが、これに対する回答の重要な部分として、文学研究もまた文学的経験の一部をなすということを確認できたと思います。文学的経験とは、〈書くこと〉と〈読むこと〉の連鎖、行為の連鎖として捉えられるものであり、〈書かれたもの〉としての文学作品は、あくまでこの行為の構成要素として現象するものです。〈書かれたもの〉あるいはテキストという「物」が、作者や読者を離れて存在するわけではない。従って文学研究もまた、「物」としての〈書かれたもの〉について、何か客観的な事実を調査し説明してゆくといった行為ではない、少なくとも本来的にはそうではない、ということです。

他方で文学研究自身は、客観的な「真理」探究を行う身振りをとるわけです。確かに文学研究が、学問研究の中で（例えば大学や「学会」で）自らの社会的ポジションを確保しようとする、そうした世俗的動機からすれば、その身振りもいたしかたのないところではあります。それはよしとしましょう。

けれども、実際にそこで行われているのは、〈読むこと〉という個性的な行為を出発点として、〈書くこと〉へと遡及したり、あるいは自分自身の〈書くこと〉を派生的に生み出したりする、そうした文学的経験そのものにほかならない。そういうふうに事柄の全体を捉え直してみたいというのがここでの考え方です。

さらに言えば、そうすることで、現在、社会がますます合理主義化・客観主義化してゆく中で、「いかがわしい」ものとして逼塞を強いられている文学研究の存在意義を、再確認・再定義できるのではないかと、という思いも働いています。

## II. 「小説は読んでいる時間の中にしかない」

—— 保坂和志の小説論

### ■ 〈読むこと〉とはどういう経験か

さて、研究者を含めて、読者は〈書かれたもの〉と個性的に向き合う経験、つまり〈読むこと〉から出発します。文学的・学問的思考も批評的解釈も、どのように読むかと

いう個別の経験のありように促されて、対象としての〈書くこと〉や、あるいは自己自身の〈書くこと〉へと誘導されるのです。

そこで、〈読むこと〉がそもそもどのような経験なのかについて、おおまかにせよ見通しを得ておく必要があります。これは解釈学や受容美学、あるいは最近の認知科学などを踏まえた様々な理論的アプローチが可能なテーマですが、ここでは、小説を〈書くこと〉との類比の中で〈読むこと〉に関する優れた洞察を提示しているある作家の発言に注目してみたいと思います。保坂和志の小説論がそれです<sup>5)</sup>。

フィクションは、その論理的身分からして、現実から分離された想像の世界を造形するものです。他方において、文学は、古来「ミメシス」として、つまり現実の「再現・模倣」と理解されてきました。われわれの想像力は現実に根ざしているので、どんなにとっぴょうしもないフィクションであっても、必ずそこには、人間が描かれ、人間的な行為の連鎖が描かれているはずで、この「分離」と「再現」という逆方向の性質を抱えながら物語世界を構築するところに、フィクションの面白さがあります。読者としてのわれわれは、読むプロセスの中で、自らの想像力を働かせながら、そのフィクションの世界を「経験」する、言わば、物語世界を「生きる」わけです。それがいったいどのような経験なのか、ここでの問いとなります。『小説の自由』（2005年）の中から、印象的な箇所を引用してみましょう。

(1) 一つの小説を読むとき、その小説の固有の面白さやいわゆるいいがたさ（説明のつかない面白さ）を発見できないかぎり、その小説は型や時代・社会の傾向の産物にしかならない。[……] 小説について考えるときに、固有の面白さ（というより、いわゆるいいがたさ）を忘れては絶対にいけない。それを忘れてしまったら、小説を語ることではなく、時代や社会を語ることにはならない。<sup>6)</sup>

(2) [……] 文字とは抽象化されたものなのだから、見た目の印象は小説にとっての現前性ではなく、韻文にあるような響きも小説にとっての現前性ではなく、文字によって抽象として入力された言葉が読み手の視覚や聴覚を運動させるときにはじめて現前性が起こる。

その現前性を持続させて何かを伝えたり考えたり表明したりするのが小説だが、何よりもまず現前していることが小説であって、伝えたり考えたり表明したりする

5) 保坂は2000年代に入ってから何冊か小説論を書いている。『書きあぐねている人のための小説入門』（2003年）、『小説の自由』（2005年）、『小説の誕生』（2006年）、『小説、世界の奏でる音楽』（2008年）（いずれも新潮社）がそれで、『小説の自由』以降の三作は一連のものである。作家としての保坂は、2003年に代表作のひとつである長篇『カンパセーション・ピース』（新潮社）を発表している。自らの創作を進める中で彼流の小説論も形成されていったのであろう。

6) 保坂和志『小説の自由』、中央公論新社（中公文庫）、2010年、62頁。以下、引用箇所は中公文庫版の頁数を文中に指示する。

方は小説でなくてもできる。

だから小説は読んでいる時間の中にしかない。音楽は音であり、絵は色と線の集合であって、どちらも言葉とははっきりと別の物質だから、みんな音楽や絵を言葉で伝えられないことを了解しているけれど、小説もまた読みながら感覚が運動する現前性なのだから言葉で伝えることはできない。〔88-9 頁〕

小説固有の面白さ・いわくいいがたさを忘れたら、「小説を語るのではなく、時代や社会を語ることにしかならない」とか、「何よりもまず現前していることが小説であって、伝えたり考えたり表明したりする方は小説でなくてもできる」というのは、小説から、解釈によって現実的な「真理」を取り出すことで〈読むこと〉を「片付けよう」とする態度への批判と読めます。保坂にとって〈読むこと〉とは「いわくいいがたい」「現前性」を経験することなのですが、それはどういうことなのか。

小説は、言語が運ぶ抽象的な概念をきっかけとして、読者の内に「感覚の運動」が生じるところに立ち現れる。そこに小説経験に固有の「現前性」があると彼は言います。なかなか難解ですが、この「現前性」は「リアリティ」と言い換えられるように思えます。これは教義の「写実性」ではありません。(2)にあるように、音楽を聴いたり絵を見たりするときに、われわれは感覚的な印象を直接的に享受しており、いわばそれが作品のリアリティをなしている。同じことが、概念を媒体とする小説の場合にも言えるというわけです。

### ■読者が小説家と同じ時間の使い方をする

保坂は「視覚や聴覚」に言及していますが、いわゆる詩的言語の音楽性（物質性）のようなものとは関係がありません。あくまで「文字によって抽象として入力された言葉が読み手の視覚や聴覚を運動させる」こと、つまり概念的に世界を立ち現れさせる「言語」を介して、つまり「思考」が展開するプロセスそのものが、感覚的な現実性をもたらすという点が重要なのです。保坂は「言語と身体のかすみ」とも表現しています。

(3) たとえば、「秋になって街路樹の葉が落ちてアスファルトの道路の隅に吹き積もり、積もった葉もそのうちに風に吹きさらされるように、彼女からは、僕との夏の記憶は消えてゆくのだろう」というような文は、何も現実との対応を持たず、ほどよくイメージを喚起する言葉をつなげているだけで、ここからは身体と言語のかすみはまったく聞こえてこない。〔202 頁〕

否定的に例示されている「言葉の内側にこもってただ練り上げていくだけのこういう文章」〔202-3 頁〕から逆算すれば、保坂が言おうとしていることも、ぼんやりとわかってくるでしょう。小説は「言語」によって「世界」について「思考」するのです。

が、それは、あらかじめ概念的に整理された思想を言葉に上手に置き換えるといったことではないわけです。優れた作家はおおむねそうですが、〈書くこと〉を始めるとき、それがどのような作品になるのか、そこにどんな世界が成立するのかをあらかじめ精確にイメージしているわけではありません。もしあらかじめ出来上がっているのなら、つまり思考として既に「書かれている」のなら、あらためて文字にする必要はないのです。むしろ書く作業を通じて、ということは言葉によって思考を展開してゆくプロセスのただなかで、なんとか世界を立ち現れさせなければならないという切迫感が、作家を〈書くこと〉へと誘うのです。そのぶっつけ本番の言葉との格闘が、「きしみ」を生み出すのだと言えるでしょう。

(4) 考えるということは、既知のものを辿り直すことではないし、知識を整理することでもない。私が小説家であることを知ると、純朴な人たちは「自分が考えていることを人に伝わるように書くって難しいですよ」と言うのだけれど、自分が考えていることがすでに形となっているのなら書くことはたいして難しくない。

そうではなくて、「自分が考えようとしていることが、どういうことなのか自分自身でもよくわかっていない」ことを書くから、書くことは難しい。(358-9 頁)

この一節に続けて保坂は、少し奇妙な話を持ち出します。彼は、「文字」のような「人間の外にあって人間と別の原理によって動く体系」が人間と世界の関わり方を制約していると述べ、その「別の原理によって動く体系」の例として、火、数字、道具など14個の例を挙げてみせるのですが、彼が言いたいのは、この主張が正しいかどうかではなく、目下の論証で「多くの例を考え出そうとする」身振りが、小説を書く作業に似ているということなのです。あれこれと思考をめぐるす時間の使い方が、小説を〈書くこと〉における時間の使い方と同じである、と。論者が論証の正しさに確信を抱いていない場合、言い換えれば、「自分が考えようとしていることが、どういうことなのか自分自身でもよくわかっていない」場合、多くの例を挙げて、「それ」が何なのか、しつこく自ら問いかける。これは、ぶっつけ本番の作業であり、論者自身、例示がどこまで適切なかわかっていません。ただ、いずれにしても、こうした作業を粘り強く反復する中で、そこで語られようとしていることが、おぼろげながら立ち現れてくる。ぱっと視界が開けて一義的な言葉（解釈）が降りてくるのではなく、言葉を配してゆく過程そのものが、世界を立ち現れさせるのです。〈書くこと〉において思考が展開し現前性をもたらすというのは、そういうことなのです。

さらに保坂は、次のように言います。「別の原理によって動く体系」の議論を読む読者の脳裏には、例として列挙されたものを眺めながら「文字と数字は同じなんじゃないか」とか「車輪は道具の一種だろう」といった様々な思考がよぎる。

(5) これら〔……〕やそれ以外にも生まれただろう疑問や考えは、「書くこと」と「文字」について書き進めていく論旨にとって、狭い見方をするかぎり異物でしかない

けれど、「人間と別の原理で動く体系」というものを読者が、ただ受動的に論旨を与えられるのではなく、書き手である私と同じように考えるための回路として機能している。

これは小説を読むときの思考にちかい。[.....] 小説を書く作業と同じ時間の使い方をしたから読者も読むときに小説に近い状態になるのだ。「これこそが小説を立ち上がらせる力だ」と、強く言うつもりはないけれど、こういうことによって小説が小説として立ち上がってくる。[361 頁]

議論における例の挙示が発見的な思考の回路を生み出すように、小説の言語もまた、単に「ほどよくイメージを喚起する」のではなく、感覚を運動させるような書かれ方をしているとき、読者をおのずから個別の思考へと誘発し、現前性において「小説を立ち上がらせる」というわけです。作家自身、〈書くこと〉において「考え」続けている。思考過程そのものであるような言葉は、その「意味」的な不透明さによって読者に感覚的な「きしみ」を生じる。つまり、〈書くこと〉の過程における作家自身の試行錯誤を、読者が自らの側でも「再現」的に経験するよう誘導されるわけです。これが具体的にどのような表現の形を介して成立するかを、保坂は様々な観点から検討しています。その詳細に立ち入る余裕はありませんが、いずれにしても、ここで言われている「小説を書く作業と同じ時間の使い方をしたから読者も読むときに小説に近い状態になる」という捉え方は、注目に値します。作品において「世界」が現前するという事態の中で、単なる「意味」の受け渡しではない仕方、〈読むこと〉が〈書くこと〉に呼応してゆく関係が成立する——このことが、優れた読者でもある作家の視点から指摘されているからです。「小説は読んでいる時間の中にしかない」というテーゼが指示するもの、まさにこのシンクロ関係のことです。

(6) では結局、小説には意味や問いへの指向は存在しないということにはならないか。ならない。小説の外にある意味を持ち込むことや形骸化した言葉の使用法や思考の組み立てに抵抗することによって、アウグスティヌスやカフカやベケットのように世界像が産出される。カフカやベケットの場合には「世界像」というよりも「世界に対する手触り」とか「世界像の掴みがたさ」と言った方がわかりやすいかもしれないが、それもまた世界像なのだ。[399 頁]

文学は概念によって構成されるジャンルですから、読み手は、作品の「意味」へと向かってゆく。それは当然なのですが、保坂は、その「意味」を、小説の外にある意味、つまり、フィクションの外部である現実から作品に外挿される「真理」といったものではなく、作品の言語を通じて、直接的に現象する「世界像」であると言います。それは、読者が言語表現のひとつひとつとぶつかり、それを処理するプロセスの中で、概念的「解説」（デコード）を越えた思考の運動経験（「視覚や聴覚を運動させる」こ



と)として経験するものです。一義的な「意味」としては「掴みがたい」にせよ、われわれが身体性を介して世界を了解する存在者である限りにおいて、明瞭な「手触り」を直観できるような、「そこに世界が存在する感じ」——現実の「再現」としての虚構にもとめられるのは、まさにこうした「存在感」つまりリアリティなのです。

### III. 批評の文学性

#### ■ 〈書くこと〉のスキル

(1)や(6)の引用からすると、保坂は解釈的な批評一般を否定しているようにも見えますが、彼が問題視するのは、再現のリアリティを、「意味」のリアリティ(真実性)に還元して事足れりとするような読み方です。むしろ保坂の小説論が示す〈読むこと〉と〈書くこと〉の深い関連についての洞察の中にこそ、批評や文学研究のあり方に関する貴重な示唆が含まれていると言えます。

〈読むこと〉の経験が、豊かなものであればあるほど、われわれはそれに何かしら自分の言葉で応えたいと考える。これは、言語でコミュニケーションを行う動物としての人間にとって、ごく自然な欲求です。およそ文学研究に向かう人は、なによりも作品を享受する美的経験から出発しているはずですし、自分が好きな作家・作品を研究対象とするでしょう。

この自らの〈書くこと〉としての応答が「批評」であるわけですが、そこで重要なことは、この応答は、その欲求的な起源からして、単に〈読まれたもの〉を客観化して現実世界に接続しようとするのではなく、〈読むこと〉における文学的経験を回顧し反芻しながら、そこで経験したものを自己表現において再現・再確認しようとする試みである、ということです。

〈読むこと〉において何が現前するかは、ひとりひとり異なります。作品に向き合う読み手個々の経験も資質も関心も千差万別だからです。批評を生み出す最初の衝動は、その資質や関心に導かれながら作品を自らに「現前化」させている時間の中できざしてくるはずです。その自らの心の動きを見失わず、うまくすくい取ることができるかどうか、批評の成否に影響するでしょう。読み終わった後に、〈読むこと〉の経験とは全く無関係に、適当な〈理論〉を選択して(例えば、単に「客観的」な外見をしつらえるだけのために)読解に適用するような胡乱な方法で書かれる批評は、どのような重装備をしても、結局は空虚な張りぼてです。

〈書くこと〉のスキルは、〈書くこと〉そのもの、つまりは言語と思考の反復経験によってしか改善されえないものです。〈読むこと〉の経験を重ね、それを起点とした〈書くこと〉の訓練を積むことで、徐々に、批評のクオリティは向上してゆくでしょう。そしてそのクオリティとは、批評そのものの文学性ということです。

保坂の議論に従えば、「現前性」の経験において、読者は「小説を書く作業」に近い状態に自らを置くことになります。つまり小説家が書く、その〈書くこと〉が、読者の〈読むこと〉へと再現されるわけですが、批評とは、その〈読むこと〉における経

験を、読者自身の新たな〈書くこと〉へと転化してゆくことです。このことが、批評の言語がそれ自体として持つ「文学」性を刻印することになります。

Iにおいて、批評も文献学も、「真理」探求的な身振りを取ってはいても、実際には、個性的な〈読むこと〉から出発して〈書くこと〉へと肉薄しようとする行為であると述べました。このことが、それ自体〈書くこと〉である批評に対する、われわれの向き合い方をも規定しています。

どうということかと言うと、われわれは、批評の良し悪しを評価するとき、その背景にある〈理論〉そのものの妥当性や、主張の「真理」性よりも、むしろ、文体の個性とか修辞の巧みさ、議論全体のまとまりのよさといった、その言語そのものの卓越性に着目する傾向があるということです。つまり批評は、その「真理」要求的な身振りの美しさも含めて、言語表現の巧みさという点から読まれる。それゆえ優れた批評は、それ自体文学の一種と見なされる。批評は、それが主張する知識（真なる言明）において評価される以前に、その表現自体が「享受」されるものなのです。もちろん知識を与えるものでもあるわけですが、知識を提示する身振り、仕草そのものに何か心を動かすものがなければ、批評としての魅力が無いということです。

Iの考察の中で、〈読むこと〉の経験における思考や印象の内に含まれているものを集約し整理して言語化してゆくことで批評は成立する。その段階で、内容を一貫性のある形に整え、論理的な矛盾を除き、事実的な情報で補強し、さらにはレトリカルな説得性を織り込む作業が行われる、と述べました。批評の成否は、まさにこの〈書くこと〉がうまくゆくかどうかにかかっています。言い換えれば、〈書くこと〉における熟練・スキルが、批評の説得性を決定するということです。そしてこのスキルは、単なる事実調査能力とか、語学力とかに還元することのできない、つまり教科書的な教育のできないものです。書き手の生まれつきの才能といったもののさえ関与するでしょう。そこには、作家の〈書くこと〉と相通じるものがあるはずです。

事柄がこのような形になるのは、まさに批評が、〈読むこと〉という文学的経験を起点として、作家における〈書くこと〉を自らの言語で反復する行為であるからです。文学作品それ自体が帯びる制作的な、そしてまた美的（アートの）な性質を、批評は、それが真摯なものであればあるほど、おのずから反復することになるのです。

確かに批評は、文学研究であろうとする限りにおいては現実言及的な言説であり、「真理」に棹さすものです。そうした「真理」探求の姿勢そのものが否定されるわけではありません。しかし、批評が批評たりうるためには、その「真理」探求の姿勢・姿そのものが卓越していなければならない、つまり言語表現として魅力的でなければならないのです。

## ■文学研究の終焉？

さて、では、批評における言語的な卓越性とは、そもそも何なのか。結局、何をもってわれわれは批評の良さを決定できるのかという問いが、当然思い浮かぶところで

す。この点については別に考察したことがあるので省略しますが<sup>7)</sup>、結局そこで得られた答えは、「美」や「崇高」といった美的経験の質を規定する概念を絶対的に定義することが不可能であるのと同様、表現の質的な良し悪しを一般的に定義する基準などありえないということです。確かに何かを「良い」と感じる、つまり「報酬的」な感情を伴って受けとめる事実はある。その事実性の由来を、例えば「心の進化」から説明するといったことはいくらでもできるでしょうが<sup>8)</sup>、文学的経験における「良さ」の個々の内実について、その「原因」を特定する普遍的基準をもとめる探求の身振りは、それ自体が「的外れ」だと言わざるをえません。言い換えれば、「趣味については議論できない」(*de gustibus non disputandum*)というヨーロッパの格言を覆せるだけの強力な美学をわれわれは持ち合わせていないということです。

文学的経験それ自体は「議論」の対象ではありません。ただ、それについて互いに語り続けることができるだけです。批評は、〈読むこと〉を〈書くこと〉へと繋ぐ実践であり、私的な文学的経験を文学的公論の場にもたらし行為です。そこで何より重要なのは、自己と他者が、自由に思考し対話し続けることのできる状況を保持することでしょう。文学とは、〈書くこと〉と〈読むこと〉が自由に連鎖し続けるそうしたプロセスの中でのみ存続しうるものなのです。

以上で、文学研究や批評をめぐるいささか思弁的な検討を終わりますが、なぜこんなことをあえて話題にするのか、最後に補足しておきたいと思います。

それは文学研究の存在意義のあやうさが近年ますます問題となりつつあるからです。言語学や歴史学の資料として文学を扱うのとは異なる意味での文学研究が、学問的・科学的な言説としていくら自己主張しても、学問という枠組の中で生き残ることは困難です。

文献学に関して言えば、高度な複製技術の普及と言語情報処理の高度化によって、いずれは存在するあらゆる文書・文献がデータベース化される日がきて、これまで研究者の記憶力に頼って行われていたような作業は、AIが代行するようになります。校訂版の決定なども、膨大な関連情報を比較検討しつつ最適の語を選択する問題と考えれば、機械的な作業に置き換えることができるでしょう。さらに外国文学で問題になる「翻訳」に関して、文法・意味解析の理論と巨大コーパスを用いた精度の高い機械翻訳が遠くない将来実現することは間違いありません。

テキストが客観的な「物」として捉えられる限り、その処理のすべてが遠からず AI

7) 森本浩一「『批評』の位相——文学を語ることはいかにして可能か——」, 栗原隆編『芸術の始まる時、尽きる時』, 東北大学出版会, 2007年, 349-371頁。この論文の一部は、本稿にも転用している。

8) 以下の拙稿では、「フィクション」に関する進化心理学的議論を参照している。森本浩一「メタ表象としての虚構」, 『文学における不在——原研二先生追悼論文集』, 原研二先生追悼論文集刊行会, 2011年, 239-251頁。

によって行われるようになります。では、人間は何をするのかと言えば、それは、その「物」に託された情報を思考し享受するということです。結局、フィクションは、それ自体として現実に関する知識を記録したものではないのですから、単なる言葉の塊（データベース）としては何の価値也没有。それが価値を持つのは、人に読まれ、その心に何らかの反応を引き起こすことによってです。

文学は〈読むこと〉あるいは〈書くこと〉という個別的・個性的な経験の中にしか存在しない。文学は「物」としての文学作品の集積ではなく、あらゆる時代・あらゆる社会のひとりひとりの人間が、それを〈読むこと〉によって想像的に物語世界を再現し続けるその経験の連なりとしてのみ存在するものです。しかしだからこそ、それは、あらゆる文書がデータベース化される時代にあっても、誰かがそれを読んで楽しむ限り、存続してゆくことができると思うのです。

\*

\*

本稿は、2013年12月7日、日本文芸研究会研究発表会（2013年度第2回、於一関工業高等専門学校）で行った講演の原稿に加筆修正を施したものである（特にⅡの部分には大幅な変更を加えた）。当日の講演題目は、「『小説は読んでいる時間の中にしかない』——文学的経験について考える——」であった。当日の参加者のみなさんは、この多分に思弁的な議論を寛容に受け入れてくださり、様々な有益なご意見をお寄せくださった。この場を借りてお礼申し上げたい。

なお本稿は、東北大学文学部ドイツ文学研究室内で頒布した小冊子（『批評演習2013/14』、2015年2月）を通じて、学生向けに公表したことがあるが、より多くの読者を得るべく、一部修正の上、この場に再掲させていただいた。編集長のご好意に感謝したい。